

ヴァイマル期ドイツの映画と社会民主党

—社会民主党の映画政策をめぐって—

秋 山 千 恵

要旨 本稿は、ヴァイマル期のドイツ社会民主党の映画政策を、党内の議論、映画活動、映画批評から検討する。社会民主党は、政治・社会状況から自立したものであるというドイツ帝国時代からの伝統的な文化・芸術観を持ち続け、市民層の「教養文化」に労働者を近づけることが党の文化活動であるとしてきた。社会民主党の指導層は、この文化観にもとづいて、大衆文化のひとつである映画を低級な娯楽にとらえ、高尚化するためにライヒ映画法に賛成し、検閲を復活させた。相対的安定期になると、党の文化政策の指導層は、大衆に及ぼす映画の影響を認識するようになり、映画を科学技術の成果、高等な娯楽・芸術と認めて、これを教育に利用しようとした。ヴァイマル時代に体制政党となった社会民主党は、映画をヴァイマル共和国維持のために、そして党への支持を獲得するために活用した。一方で文化教育問題の月刊誌『文化意志』では、社会主義社会への進展を促すために、映画という新しい媒体から、芸術の生産者と受容者がともにある新しい「プロレタリア文化」を創造すべきだという見解が展開された。しかし党指導層は印刷文化を根底にした文化活動の枠内に映画を位置づけた。1925年に社会主義文化同盟の教育委員会は、映画・スライド事業部を創設した。この組織が文化活動や選挙・宣伝活動で使用する映画を調達・配給し、製作にもかかわった。党製作の劇映画は、商業映画の物語手法を取り入れて各社会階層を代表する人物が登場し、最後は階級和解と組織された労働者たちの未来を展望するものであった。また党機関紙『前進』の記事も党の文化観に基づいて映画を批評した。映画を観る党員は若い世代に集中していたが、党指導層はこの世代の映画への期待に目を向けず、映画を通じて支持基盤を広げることはできなかった。社会主義への漸進的発展の具体的筋書きを描くことのできないヴァイマル期の社会民主党のジレンマを映画政策にみることができる。

キーワード：映画政策、ドイツ社会民主党、ヴァイマル共和国、映画・スライド事業部、映画批評

はじめに

ドイツにおいて大衆社会的な様相が立ち現れ、大衆文化が大きく展開するのはヴァイマル時代である⁽¹⁾。大衆文化は、1920年代の新しいメディアとして、政治社会史、文化史における研究対象となり、さらにドイツにおいてはナチズムと関連づけて研究されてきた⁽²⁾。

ヴァイマルの時代状況を、ヴァルター・ベンヤミンは、ファシズム（ナチズム）が政治を芸術化するのに対して、共産主義は芸術の政治化をもって対抗すると記した⁽³⁾。両党とも大衆メディアとしての映画が持つイデオロギー的役割を重視し、これを積極的に利用した⁽⁴⁾。ナチ党も共産党もヴァイマル時代に結党した反体制・反共和国の両翼に位置する若い政党だった。

本稿は、ヴァイマル期の映画に対する社会民主党の姿勢を検討する。エミーリエ・アルテンローの第一次世界大戦前1912年の映画観客についての調査によれば⁽⁵⁾、新しく生まれた映画が次第に人気を博し、映画館が増加し観客数も増えているなかで、労働組合員は年齢が高くなるほど映画を観に行かないという結果がでた。その理由は、労働者に市民層と同じような文化を享受させようとする労働組合の文化政策が、講演会や演劇やコンサートに重点をおき、映画を低俗なものにとらえていたゆえに、組合員はこの党の方針の影響を受けているのではないかということだった。では、第一次世界大戦後、大衆文化の広がりという新しい文化状況のなかで、社会民主党は映画をどのように理解し、受容し、これに対処したのか。

社会民主党は、第一次世界大戦の敗戦とドイツ革命により政治的環境が激動するなかで、ヴァイマル共和国の樹立に中心的役割を果たした。同党は、議会制民主主義の制度的確立につとめて、ヴァイマル共和国時代には「体制政党」となった。この社会民主党はドイツ帝国以前から労働者の政党としての歴史を持っており、ドイツの労働者文化と深いつながりがあった。リッターらは、労働者文化を「階層に特有の生活様式の全体的連関」と定義し、労働者文化運動から労働者の「日常文化」までを包摂するものととらえる。それによれば、第二帝制期後半に、社会民主党・自由労働組合系の労働者たちが担った労働者文化運動が高まり、これが労働者文化と密接に結びついた。そして社会全体の枠組みのなかで独自の対抗的文化を形成した。党から独立した労働者文化の領域も一方にあったが、第二帝制期の社会民主党の政治的社会的孤立化が、労働者文化と労働者運動文化を寄り合わせていった⁽⁶⁾。

しかしヴァイマル共和国になると、労働者文化は変化する⁽⁷⁾。それは第一にヴァイマル期の社会民主党と共産党との対立が労働者文化の統一を掘り崩したからであった。社会民主党はもはや社会主義と労働者階級のただひとつの代表政党ではなくなった。戦争と革命を契機にして、社会民主党から独立社会民主党と共産党が分裂し、共産党は若い失業者の政党、社会民主党は就労熟練労働者中心の政党となり、労働者層も分裂した。第二に社会民主党が「体制政党」となったことである⁽⁸⁾。社会民主党が国政や地方自治に参加することによって、それらの文化政

策にある程度の影響力を行使することができるようになった。労働者文化組織は市民層の文化組織と対等の立場になり、協力関係も生まれる。そしてそのことによって支配的文化との対抗が弱まった。第三に大衆文化がもつ階層横断的な作用が文化的な境界を消していった。大衆のコミュニケーションが発達し、ラジオや映画やダンスホール、大衆スポーツが青少年層をひきつけて、他の諸階層の文化と区別される労働者文化の独自性が薄れたとされる。

共産党が反体制党として左から常に社会民主党と対立するなかで、社会民主党は自己の立場をどう規定するのか、「階級政党」でありつづけるのか、あるいは左の「国民政党」をめざすのか、綱領においても揺れ動いた。1921年に採択されたゲルリッツ綱領は自らの党を「都市および農村における労働人民の政党」と規定する。ところが、1925年のハイデルベルク綱領は、資本主義経済の階級矛盾の激化というマルクス主義的認識のもと、社会革命を志向する内容となった。そして、労働者階級こそが解放闘争によって「資本家的独占に対する社会の総利益」を代表するとした。ここには労働者階級を越えた人民的立場を重視するという表現はみられなかった。社会民主党はその支持基盤に職員の労働組合である自由職員総同盟（以下 Afa）を数えることができたが、党自体が大きく中間層に開かれていたわけではなかった。しかし、いずれの綱領とも、ヴァイマル民主共和国が、歴史的発展による逆行不可能なものであれ、労働者階級の解放闘争にとっても社会主義実現のためにも「最も有利な基礎」であれ、この共和国を擁護することを公表した⁽⁹⁾。社会民主党は、ドイツ世論が左右両極へと向かうなかで、共和国を支える社会主義政党・労働者政党として、政治的にも文化的にも難しい立場にあった。

ヴァイマル期のドイツ左翼の映画政策についてはマリの研究がある⁽¹⁰⁾。それによると、共産党と党外の最左翼の知識人は、社会主義リアリズムにもとづく新しい文化創造の試みに取り組んだ。国際労働者救援会やプロメトイス社と協力しつつ、映画製作や新聞雑誌の映画批評を通して主流の映画産業に挑戦した。しかし、このようなプロレタリアートによって担われる新しい大衆文化創造の試みは、1928年以降は共産党の政治運動に従属した文化活動の枠内に限定され、製作と受容の新しいかたちを構築するにいたらず、観衆を上から教育する方向に向かってしまい、対抗文化の確立をみないままナチ政権が成立した。一方、社会民主党は議会制民主主義に専念し、文化活動では伝統的な教養・芸術観を持ち続けた。文化政策の指導層は、映画政策を自党の伝統的な文化政策とりわけ教育政策のなかに位置づけて、映画による啓蒙で社会民主党への支持を促そうとした。しかし結局は既存の映画産業の体制に同化してしまったとする。

ラジオ放送と社会民主党の労働者文化運動についての研究によると⁽¹¹⁾、社会民主党の運動は非文字的な民衆文化を集会和印刷メディアによって「労働者運動文化」に統合してゆく文化運動であり、市民的教養から疎外された労働者を高尚化する運動であった。社会民主党は、支配的文化である「教養」に固執して、あくまでも「新聞政党」ととどまったがゆえに新しいメディアであるラジオを十分に活用することができなかった、そのラジオ政策は「階級政党」と

「国民政党」のジレンマの中にあったという。

本稿は、以上の研究に大きく依拠しながら、社会民主党と映画とのかかわりをその映画活動・映画批評からみていく。おもに焦点を当てるのは、社会民主党の文化政策を担当する全国社会主義教育委員会のもとに設置された映画・スライド事業部の映画活動と、社会民主党の機関紙『前進』の映画批評および『文化意志』の論説と党内の諸見解である。映画専門雑誌ではない党の機関紙の批評は党の正式見解と大きく離れていないと思われる。一方『文化意志』は社会民主党傘下のライプツィヒ労働者教育研究所が1924年2月に創刊した月刊誌で、社会民主党の教育学者や教育活動に携わった人々が教育・文化問題を議論する場であった。ここに党主流派と異なる文化芸術観が展開されている。両者を比較しつつ検討していきたい⁽¹²⁾。

1. ヴァイマル共和国初期の映画と社会民主党

1.1 ライヒ映画法をめぐる⁽¹³⁾

1918年11月12日ドイツ帝国時代に政治的機能を果たしていたすべての検閲が廃止された。検閲の廃止もあり、戦後直後からドイツの映画産業は活発になる。とくに重大な影響を及ぼすことになったのが商業的に成功した「啓蒙映画」であった。この「啓蒙映画」という名前は、その製作者たちが、身体衛生映画、性病撲滅のための教育・啓蒙映画であると申し立てたことからついた名称である。「啓蒙映画」のなかから、検閲廃止による新しい自由を利用して、売春と性病を扱った好奇心に訴える官能的な内容の映画が出てきた。このような「啓蒙映画」の氾濫に接して、映画が青少年に及ぼすモラル上の危険性が強く主張されて、戦前からの映画改良運動が再び強まり、各方面からこの状況に対処する必要性が唱えられた。中央党の保守層、ドイツ国家人民党、ドイツ人民党を中心に、検閲再導入の動きがでてくる。彼らは改良の必要からだけではなく、映画が革命的な大衆の道具になることをおそれていた。

将来の映画検閲の可能性を示唆する条項を含んで、1919年7月31日にヴァイマル憲法が採択されると、映画検閲を含む映画法について議論がかわされることになった。ここに映画館の認可制・自治体所有化、映画会社の社会化という問題がからんだ。独立社会民主党を除く他の諸政党にとって、社会化に起因する社会的政治的問題を回避するには、検閲がてっとりばよい方法であった。1920年5月12日に国会はライヒ映画法を可決して、全国的な統一検閲が設けられた⁽¹⁴⁾。映画産業は映画法により利益を得た。映画産業の私営的構造は侵害されず、検閲が全国統一的に実施されることによって、各地の検閲条項に対応するための映画の各地域版を製作する必要がなくなり、映画を即座に容易に国内市場全体に展開することが可能になったからである⁽¹⁵⁾。

この映画法の第1条は、「公序良俗を乱し、宗教感情を傷つけ、粗野で不道德な影響を与え、ドイツの威信あるいはドイツと外国との関係を危うくする傾向が認められるときには上映が禁

止される」と規定している。また、上映の許可は、「政治的、社会的、宗教的、倫理的あるいは世界観的傾向それ自体ゆえに拒否されてはならない。映画の内容以外の理由から拒否されてはならない」とされた。この映画法の上映禁止範囲は、ドイツ政府の右傾化とともに拡大解釈されていくことになる。

社会民主党が映画法制定の際に示した態度には、社会民主党の戦前からの文化政策と政治的革命的なふたつがからんでいた。社会民主党は1906年マンハイム党大会直後に文化教育活動を担当する中央教育委員会を設置した。この委員会は、各地区の教育委員会と、スポーツや合唱など文化活動の広範囲にわたる組織とを統括する組織となり、市民的教養から疎外された労働者を「高尚化」する運動を展開した。この組織はヴァイマル時代も存続した⁽¹⁶⁾。映画が登場すると、中央教育委員会は、これを低俗なものとみたが、大勢の労働者やその家族が、映画館に頻繁に通い、映画が都市の労働者の余暇形成において重要な役割を果たしていることに気づいた。中央教育委員会はこのような労働者を「映画館通い」から「救済」し、同時に映画を視覚教材として教育活動に利用しようとした。映画と映画館は「正しく扱い利用するときに」啓蒙の重要な手段となると考えた。そこで、1913年に各地の地方教育委員会に、文化教育映画を選択して、各地域の映画館を一定時間借り上げるか、あるいは適切なホールで特別上映を行うことをすすめた。しかし戦争が始まると、このような文化活動は中断された⁽¹⁷⁾。

戦後、社会民主党は「高尚な芸術」に接近するための文化活動を再開した。1923年まで社会民主党の映画に対する態度はほとんど変わらなかった。『前進』の投稿記事には、戦時中の経験から、観客に影響を及ぼす宣伝手段として、映画が持つ作用を認識し、社会主義的啓蒙のために映画が利用できるという意見を展開するものがあつた。しかし、おりから問題になってきたのが、「啓蒙映画」であつた。「啓蒙映画」の氾濫を受けて『前進』の記事では、「高尚な芸術」論が大きく前面にでてきた。文学は人を精神的に深化させ、高尚な目標をもっているが、視覚メディアの映画は「快楽趣味」をかきたてるだけで、低級な文化水準を強めている、低俗な映画を改良して、その質を高めることが必要である、とこれらの記事は論じた⁽¹⁸⁾。

「啓蒙映画」は、家父長的でキリスト教的な道德体系の価値基準を疑問視することなく、伝統的な道德の制約から生まれる空想に訴えることで、多くの観客を魅了した⁽¹⁹⁾。『前進』の記事は、慣習的な道德を主張し、男女の抑圧的な関係や家父長制家族など、家族および社会的な既存の権威構造を容認していた。また、芸術は政治社会状況に左右されない自立したものという市民層の理想主義を固持していた。そして、映画を芸術とはみなさないが、映画の質を高めることを要求するなかで、その手段のひとつとして新しい検閲法を提案するようになった。一部には検閲導入に反対する意見もあつたが⁽²⁰⁾、社会民主党は「労働者の参加による影響力」を行使して、映画から「低俗で有害なもの」を除こうとした。

一方で、映画の道德的に害を及ぼす影響力をとめる方法は映画産業の社会化であると主張す

る見解があった。映画産業を社会化・共有化するという試みは、慣習的な道徳の容認に動機づけられていたが、もうひとつは、低俗な映画と映画産業の私的資本とが結びついているという認識からであった。劇映画は、長い労働の1日の後に、読書や観劇のためのエネルギーも気力もない労働者の娯楽要求を満たしているが、他方で、利潤という動機が低俗な映画を製作しているゆえに道徳的に害を及ぼしている、という。商業的な映画産業は芸術作品をほとんど製作しないと論じ、私的資本と映画の質との関係に目を向けて映画企業の影響力を批判した⁽²¹⁾。

そこで、社会民主党は1920年5月に、ひとつは検閲、もうひとつは社会化というふたつの案を国会に提出した。国会は社会化案を拒否して映画法を可決した。検閲は、映画産業界にとってはふたつの悪のうち、より小さい悪であった。「啓蒙映画」は社会的変革から観客の注意をそらしながら、ヴァイマル国家に映画製作を規制する口実を与えることになった⁽²²⁾。社会民主党は映画の「高尚化」をめざしてライヒ映画法に賛成した。検閲はまた、社会民主党がそれ以上の進展を望まなかった革命を推進しようとする革命的ドイツ左翼の活動を阻害できるであろうひとつの方法であり、この点で政治的右翼と同調できるものであった。

1.2 教育手段としての映画

『前進』の文芸欄は主に演劇と文学を扱っていた。1919年後半になると映画ニュース欄が設置されたが、上映映画の説明に多く費やされた。記事の執筆者たちは戦前と同じように「芸術的」であることを政治から切り離して考える一方で、「芸術的」であることと道徳とをつなげていた。映画が娯楽としてなりたつことを認めたが、映画が芸術になる可能性には懐疑的であった。しかし、無視も拒絶もできないなら、せめてこれを教育目的に利用するべきだという意見が多く現れた。とくに教育的価値を持つとされたのは科学的啓蒙のための教育映画であった。これらの記事は、科学技術的な進歩の産物としての映画を賞賛し、科学的観察の映像や異国の動物や風景・文化の紹介映像など、授業に役立つ映画がつくられる可能性に注目していた⁽²³⁾。

社会民主党指導部は、映画の科学的教育的な価値を認識して映画に対する関心を高め、1922年4月に、中央教育委員会に映画の教育的利用のための方針作成を促した。中央教育委員会は22日に指針を『前進』に掲載した⁽²⁴⁾。この指針は1913年の構想と変わるものではなかった。労働者教育組織の課題は、真によい映画を広範な人民大衆に近づけることであり、そのために商業映画の内容・質の吟味、巡回映画用テキストの作成、フィルムライブラリーの設置、教育的な催しのための地方の映画館のネットワークの形成、新聞雑誌の映画批評、労働者組織の検閲への参加、そして映画の製作（自主製作あるいは既存の製作会社の利用）であった⁽²⁵⁾。ここでも映画については戦前と同じように「よい」「価値ある」映画と漠然と語られているにすぎない。中央教育委員会は指針を出したものの積極的な行動を取らなかった。文化活動の重心は伝統的な文化諸団体によるコーラス、演劇、スポーツ活動などに置かれていた。

社会民主党指導部の緩慢な動きの一方で、1922年にドイツ労働総同盟は、ベルリン労働組合委員会（Afaとドイツ映画労働組合のカルテル）の協力で、民衆映画劇場をベルリンに設立した。この組織は演劇の民衆劇場をモデルとした映画の民衆劇場で、映画観客と映画に興味を持つ労働者の消費者組織であった。その目的は、自ら運営する組織を作ることで、「洗練された娯楽や真の教養、そして自由のための基準に合致する映画を働く人々に提供する」ことであり、「価値の高い映画を製作し広める」あらゆる試みを支援することであった。この組織は各9名からなる運営評議会と芸術評議会からなり、ベルリン労働組合委員会、Afa、自由教師組合、ドイツ映画労働組合が運営評議会に各1名の代表を派遣した。芸術評議会は映画の審査と評価を行った。ライプツィヒ、ミュンヘン、ハンブルクでも民衆映画劇場創設準備がなされた。しかしこの試みは社会民主党内では時期尚早とされた。その理由は、自主映画の製作に必要な資金がなく結局は既存の映画を購入するだけになってしまう、実際に良質で芸術的に価値の高い映画は少ない、質の高い映画を製作しようとする映画会社の試みを支援することが今は重要である、新しい組織ではなく教育委員会ですべて足りる、というものであった⁽²⁶⁾。

民衆映画劇場は、モアビート市立劇場で最初の上映を行った。労働者スポーツ大会、第8回インターナショナル青少年大会、プロレタリア公衆衛生業務の短編映画、ロシア映画が上映された。『破片』（1921）や『死滅の谷』（1921）など「芸術的」とされる映画も選択された。これは、映画に含まれているイデオロギーには無頓着に表現主義の実験を「正当な」芸術的試みとして認めていた、ということを示している。民衆映画劇場もまた、中央教育委員会と同じ文化概念を共有していたといえる。民衆映画劇場はインフレ期の通貨価値の下落で財政支援を受けることができず、また労働者の生活が苦しいこともあって、1924年に消滅した⁽²⁷⁾。

1.3 インフレ期の映画批評

映画に対する社会民主党の改良主義的あるいは文化保守的な態度が持続するなかで、商業映画と資本主義の企業とを結びつけて、反動的な政治的内容を批判する少数の記事がでてきた⁽²⁸⁾。この記事は、ユニヴェルズム映画株式会社（以下 Ufa）のフリードリヒ大王を扱った映画『ライン悲愴曲』（1922）を批評して、資本主義的映画企業がこのような反動的な政治的内容の映画を製作していると批判する。『ライン悲愴曲』は共和国に対する明らかな攻撃、共和国の全住民に対する大胆不敵な挑発であるとして、はじめて映画と政治的態度のつながりを認めて、この映画をボイコットするよう呼びかけた⁽²⁹⁾。

また、映画製作者たちが政治的に保守的あるいは反動的な内容の映画を製作していると非難しつつ、商業映画が持つ社会的安定化の機能にも目を向けるようになった⁽³⁰⁾。架空のヒーローがでてくる物語スタイルは、主人公と観客を同一視させることで、日常生活では満たされない労働者たちの欲求を満足させて、労働者たちが翌日仕事に戻るために必要な力を再生産してい

るという。このように観客の肉体的・心理的な欲求を満たすことで、映画が社会を安定させるものとして機能できることを指摘した。これと関連しているのがチャップリン映画の批評である。チャップリンは、労働者層もいち早く封切り映画館で観ようとするほどに階層を横断する人気があった⁽³¹⁾。この記事はチャップリンのコメディの人気は、観客に考えるということを要求しないからだと説明する。ユーモアのある映画の成功と、見る側の受け身の無批判な映画鑑賞態度をつなげて、喜劇映画が娯楽として大きな価値を有していることに注目している⁽³²⁾。

以上からみると、インフレ期には、社会民主党の映画に対する取り組みは、戦前からの芸術の中立性・自立性という考えに由来する基準に基づいていた。社会民主党のジャーナリストのなかには映画と政治とのつながりを認め始めたものもいた。そして社会を安定化する映画の機能に注目するようになった。映画を現代テクノロジーの産物とみなして、科学的教育的目的に映画を利用しようとする背景には社会民主党に根づいている「進歩」へのオプティミズムがある。資本主義の発展を加速した科学技術の進歩とそれが引き起こした第一次世界大戦の経験にもかかわらず、社会民主党は科学的啓蒙を促進しつづけた。

2. 相対的安定期—映画は何を映すべきか

2.1 社会民主党の文化政策をめぐる議論

1923年11月以降社会民主党が政権から離れ、工業部門では合理化や企業の再編・集中が進むなかで、1925年に社会民主党のハイデルベルク綱領が発表された。この綱領は現下の社会経済状況をマルクス主義的に認識した上で、労働者階級が政治権力を掌握して生産手段を社会化するという「基本目標」を掲げ、共和制擁護の立場を強く打ち出し、民主主義と国民生活向上のための政策である「行動綱領」を提示した。この綱領は、党が認識する経済的な社会発展傾向と基本目標とが実際の実践活動に有効な指針となるのかという基本的な問題を含むことになり、党の文化活動においてもこの理解をめぐる相違がでてくることになった⁽³³⁾。

相対的安定期をとおして、カール・カウツキー（1854-1938）やルドルフ・ヒルファールディング（1877-1941）の「経済民主主義」、「民主的社会主義」が党内で優勢を占めていた。それは、政府が労働者たちの経営参加を保証しながら経済発展を誘導して、労働者たちを生産組織に参加させるように努めなければならない、そうすることで経済の面からも民主主義が達成される、というものであった。ヴァイマル民主主義が資本主義から社会主義への段階的な移行を促進するという認識から、社会民主党はその活動を立法上の改革に集中していく⁽³⁴⁾。この「民主的社会主義」は社会民主党の文化教育政策にも反映した。戦前は労働者を階級意識的な社会主義者にするだけで十分であったが、今や党の文化教育の使命は、「責任感と自主的な判断力を持った实际的で創造的な人格」や「社会主義の信条を社会生活全体に浸透させるための闘士」の養成となった⁽³⁵⁾。

社会民主党の文化政策担当者の多数派は、労働と文化を切り離した。労働をもっぱら疎外とみなして、人間は労働後に文化的人間として自己実現できると考えた。それゆえ余暇時間を文化活動の領域とみなした⁽³⁶⁾。そして芸術の自立性を前提にして、日常生活から芸術を分離させた。カウツキーによれば、働く人々には余暇・娯楽が必要である。洗練された娯楽は芸術であり、芸術の目的は生活の単調さを減少させることである。社会民主党の使命は、芸術の革命化ではなく、支配階級が独占し享受してきた芸術・文化的機会を労働者大衆に与えることであった⁽³⁷⁾。これは、ヴァイマル文化の支配的な価値観を肯定し自分のものとすることを意味した。

このような主流派に対抗する文化活動家が少数ながらでてくる。その代表がアンナ・ジームゼン（1882-1951）であった。彼女は独立社会民主党に属していたが、党員の大半が共産党に合流した1922年に社会民主党に加わった。彼女はそもそも民主的社会主義の考えを批判し、それゆえ社会民主党の文化に対する考え方も批判した。1926年10月2-3日に開催された社会主義文化同盟ブランケンブルク大会で、彼女は「社会主義と芸術」という報告を行った⁽³⁸⁾。

ジームゼンは、党内の芸術の永遠性という解釈を、芸術に表現されている社会の諸問題は変化するという理由から批判した。彼女は芸術の娯乐的価値や啓発的価値を認めていたが、なによりも芸術と日常生活との間の関係をみようとした。市民層は芸術を人格の発展に方向づけて、個人的なものの普遍的なものとみなしている。党の主流派も市民層と同じく文化をあらゆる社会状況から超越した普遍の存在とみている、と批判した。彼女は、芸術は「生活感情の表現」であるとみた。そして、生活が芸術の対象であり、生活の一部を描写するには生活に対する感情・態度が決定的である、この生活の描写が造形である、という。これら生活内容、精神的態度、造形が芸術作品を生み出すのだ。そしてこの生活感情の担い手で、この生活感情を形成する人間は社会的存在であり、社会的発展の通過点にあるゆえに、これら三つは社会的に規定されている。したがって、永遠に続く、孤高の、社会によって規定されていない芸術などない。芸術もまた社会的現象である、どの芸術作品も、芸術が生まれる社会から理解できるひとつの社会的事実であり、ある特定の時代の潮流や社会的意志から逃れることはできない。つまり、芸術作品はいつでも政治的であり中立的な芸術は存在しない。文化運動は単なる余暇活動ではなく、「労働者の新しい生命感とその新しい社会的欲求」の創造を目指すべきである。

さらに彼女は、市民層の芸術概念が芸術を社会と切り離したが、最初の複製技術である活字印刷が芸術家と大衆（観客）とを分離させて、芸術造形が専門家のものとなり、職業となった。大衆を芸術生産過程から排除した結果、芸術を通して創造的に自分自身を表現する人間の能力が小さくなった、と論じる。現在はグラフ雑誌、映画、ラジオ、レコードなど従来と全く異なるコミュニケーション形態が登場し人間の日常を決定づけている。ところがこの新しいマスメディアによる芸術作品の製作は資本主義的方法のもとでなされており、このことが創造的な表現能力を小さくする傾向を助長している。この人間の能力を取り戻すには、マスメディアの独

占化に立ち向かい、文化活動においてこれらの新しいメディアの可能性を認識して、積極的にこれを征服すべきである、と主張した。彼女は、書物や演劇のような「時代遅れ」の政治的な宣伝活動方法やコミュニケーション形態に固執することを批判した。社会主義的文化政策は、労働者の多くがもはや政治集会ではなく映画館に行き、ラジオや絵入り新聞をとおして政治的芸術的に影響を受けていることを考慮しなければならず、新しい技術的な可能性を手に入れなければならない。社会民主党が具体的に着手すべきことは、現在の映画制度から独立した映画館を建設し、ラジオ放送組織を構築することである。そして最後にはこのような組織をとおして、労働者たちは連帯感と社会的責任を培って、新しい社会主義的生活様式を獲得し、合理的にというよりは感情的に互いに影響を及ぼし合うことのできる芸術的自己表現の新しい形態、すなわちプロレタリア階級芸術を創造していく、というものであった⁽³⁹⁾。

彼女のこの考え方は、ソ連のプロレトクリトの運動とドイツにおけるその経験からきているかもしれない。プロレトクリトは1917年に結成されたソ連邦の文化団体のプロレタリア文化の略で、芸術の組織的機能に注目して、芸術は認識のみならず、感情や志向の面でも社会的経験を組織する、とされた。そして、プロレタリアート自身による集団的階級芸術が必要と説いた。これはまた資本主義の映画産業にあるような、芸術生産と芸術受容の分離ではなく、新たな生産と受容の関係を創造しようというものであった⁽⁴⁰⁾。彼女は、新しい関係を創出することで、新しいメディアと結びついているとみられた受動性の増大や受け身の態度のような否定的な諸現象にも対処できると考えた。彼女によれば、自分たちの時代にふさわしい題材、意識、形態を求めることでのみ芸術の「民主化」に至ることができるのだ。ここに社会主義社会実現へ向けての共産党内外の左翼知識人たちと共通する文化観をみることができる⁽⁴¹⁾。

『文化意志』1925年11月号に映画特集が組まれ、文化政策にかかわる人々の論説が載った。ヴァルター・パール(1903-1969)は、資本主義的映画産業による恣意的権力の濫用によって映画は様々に歪曲されている。映画は生き生きと現れている現実の生活を再現するものでなければならないと述べた。そして、その表現を自分たちのものとするために、「映画を征服せよ！」と唱える。彼は、映画を労働者の意識に沿って改革するには、労働者組織が自ら思い切って映画を製作することである、と主張する⁽⁴²⁾。マルガレーテ・パウアー(生没年不詳)は、映画(サイレント)はその国際的な言語によってあらゆる人々の心を勝ち得てきた。映画は小説や新聞に代わって、世論に影響力を及ぼすのに非常に適した手段である。映画製作者であるブルジョワジーは、自分たちの君主主義的で資本主義的な傾向のために映画を利用し尽くしてきた。反対に共産主義のロシアでは映画は読書の知識のない人民大衆の革命的なプロパガンダと啓蒙の機関として評価されている。ドイツでも映画は芸術的に大きく進歩してきたが、全ての価値を生み出し全ての美を可能にするこの労働者の世界は映画製作から無視されている。労働者は製作共同決定権を持つべきだという⁽⁴³⁾。ここに、社会民主党の文字媒体の限界を認識して新し

いメディアの可能性をみる、ジームゼンにつながる芸術認識が述べられている。

しかしながら、このような主張が社会民主党の固定化した文化政策を動かすことはできなかった。1929年9月に社会主義文化同盟フランクフルト全国大会は映画とラジオを議題にのせた⁽⁴⁴⁾。この会議には重要な労働者組織や文化組織の代表者108名が参加し、労働組合側からは労働組合総同盟とAfa・鉱山労働者連盟・金属労働者連盟・交通同盟・ベルリン労働組合学校の各代表者が出席した。社会主義文化同盟会長ハインリヒ・シュルツ（1872-1932）は、映画が科学技術の産物であるとともに、その劇的な効果はまやかしの現実をも触発すること、絵画や演劇よりも鑑賞しやすい芸術的な表現形式であることを認めた。それゆえ、感情を高める映画を、社会の進歩についての指導部の洞察を大衆に知らしめる最も効果的な媒体とみた。

ジークフリート・ネストリープケ（1885-1963）は、映画が芸術であると認めるが、おもに映画の技術文化的可能性を論じた。彼によれば、映画の価値は、人間の認識の境界を広げ、現実の信頼できるイメージを再生産し、人間の感情を喚起するその能力にある。彼は、映画産業における民主主義の増大を展望し、映画産業の将来の国有化すら主張したが、しかし映画製作においては有能なエリートが責任を持ち続けるだろうことを強調した。

この会議は、労働者階級の映画とラジオに対する態度を理論的に確定することも、映画議論を進展させることもなかった。また労働者運動の自主映画製作をという要求を財政的理由から退けた。こうして党および全国社会主義教育委員会（中央教育委員会の新しい名称）は、労働者文化活動の路線を変更しようとはしなかった。社会民主党は労働者の職業的および全般的な知的能力を向上させることに集中した。映画もまた文字媒体と同じように人々を「高尚化」させる手段とみなされて、導き手としての製作者＝社会民主党文化政策指導部の責任ある立場が強調されることになった⁽⁴⁵⁾。

2.2 映画活動

このような議論が党内で沸騰している一方で、社会民主党の文化教育に映画を利用する計画は、1924年から1929年までの時期に具体的に進展した。ひとつは調査旅行や科学実験などの文化映画に教育的価値を期待したからであるが⁽⁴⁶⁾、もうひとつは、1925年3月末から4月にかけての共和国大統領選挙の経験であった。この大統領選挙戦でようやく社会民主党の多くの人々に、保守的な市民層が映画の製作と配給の分野でいかに政治的に優勢であるかという認識がいきわたった。選挙戦の間各映画館では、候補者ヒンデンプルクのための短編・ニュース映画が上映された。この映画は、様々な場所に現れる英雄とこれに喝采する群衆を映しだしていた⁽⁴⁷⁾。ジームゼンは、この映画上映が「非政治的」を装っていても「政治的」であることを指摘した。「最近の選挙は、市民諸政党によって我々が気づかないままにとくに映画館でなされた。当然のことながら『非政治的な』方法でこれは起こった。」「ヒンデンプルク選挙の前の

数か月間継続的にその地域のすべての映画館で軍隊映画が上映された。」「ドイツやその支配階層の卓越性があらわに示されないようなドイツの週間ニュース映画はなかった。」⁽⁴⁸⁾

1924年から党内では商業映画から適切な映画を選ぶことが困難であるならば、党独自の「プロレタリアートの映画」を製作するべきだという話が出るようになった。しかし、社会民主党の文化諸団体には映画製作のノウハウも設備も資金もなかった。そこでドイツ労働総同盟が既存の製作会社に製作資金を援助するという方法をとることになった。この方法で『鍛冶場』(1924)と『解放された人々』(1925年)が製作された。2本とも監督は、ドイツ映画労働組合員で民衆映画劇場の設立メンバーでもあったマルティン・ベルガー(生没年不詳)であった⁽⁴⁹⁾。『鍛冶場』は、当時労使間で争点となっていた8時間労働制をめぐる闘争問題を取り上げた⁽⁵⁰⁾。物語は、組織された労働者たちが、労働時間延長の見返りの賃上げを拒否してストライキを決行し、最終的に勝利(靴屋の徒弟が引き連れてきた大衆の支援を受ける)する。『解放された人々』は、賃金紛争で逮捕された後労働組合の代表者となる農場労働者の物語と社会民主主義の学校教師の物語を並行して語る。両者に共通して対峙するのが資本家である。資本家の圧力により戦争が勃発するが世界的なゼネストにより戦争は終わり、映画は国際的な平和パレードで終わる、そのパレードの先頭を学校教師と資本家の娘が歩いている、という内容である。

この2本の映画は商業映画で規格化された伝統的な物語の形式を採用した。映画は、社会が対立する社会階級から成り立っていることを描き、搾取された人々の闘争と、ストライキの必要性を示唆し、労働者階級の連帯の有効性を示した。そして、共和主義的な視点をうちだし、伝統的な労働組合主義と階級和解を主張するために、観客が共感できるような主人公をたてた。後者の最終シーンは階級和解を示している。『鍛冶場』の最後のシーンではオーケストラがインターナショナルを演奏し、観客の共感を呼び起こしたと前進の記事は書いている⁽⁵¹⁾。2本とも映画産業側の激しい抵抗を受けたが、大都市では上映は阻止されなかった。労働総同盟は社会主義思想や労働組合の広報活動に映画を役立たせる試みは成功したとみなした⁽⁵²⁾。

1925年に全国社会主義教育委員会のもとに映画・スライド事業部が創設された。この事業部は、諸地域の党・労働組合組織が集会・講演会などを開催するときに利用できる映画を、収集・配給するための組織であった。また映画館のない町村には上映装置を積んだ車で巡回映画を企画し、さらに映写技師養成講座を設けた。党大会で全国社会主義教育委員会が提出した決算から、この映画・スライド事業部の映画活動が年々拡大したことがわかる(第1表)。1930年には教育委員会の予算の3分の1がこの事業部に充当されるようになった⁽⁵³⁾。

映画・スライド事業部は、党支部や諸団体が映画の夕べを開催する際の手順を地方支部の指導者たちに助言した。事業部は、政治的内容が多すぎると観客の関心が減少することを認識していた。その助言では、ポスターで行事を知らせ、チケットを販売し、映画館やホールを社会民主党の旗やシンボルで飾る。プログラムは、はじめに約10分の巻頭講演、男性コーラスの

レコード、短編喜劇アニメーション映画、簡潔明瞭な宣伝映画、休憩 15 分、長編劇映画の順で、休憩時と最後に闘争歌を奏でる、という構成にする。そして、観客を娯楽で誘い込み、彼らの社会民主党への関心を党旗で刺激し、そうして観衆を力強い演説と有効なプロパガンダ映画で教育することを演出する、というものであった。実際に貸し出された映画のうち、党の映画は全体の 15%、教育的な文化映画が 40% だった。劇映画にはイデオロギーの躊躇はなかった。チャップリンやキートンの他に、プドフキンの『母』(1926)『アジアの嵐』(1928) のようなロシア映画や、プロメトイス社のユッツィの『クラウゼ小母さんの幸福』(1929) (未見) も利用された。これらは政党政治的に対立する側(共産党)の色合いが強く出ているわけではなかったからである⁽⁵⁴⁾。

この事業部に提出された各支部の報告によると、たとえばハンブルクでは、1927 年から 1928 年の間に 193 本のスライドと 96 本の映画が上映され、延べ 70,220 人の観客が集まった。普段は党活動に無関心な党員や一般の共感者たちを映画上映によって党の催しに参加させることができ、それまで社会民主党が届かなかった人々までをひきつけることができた。また各支部も、映画の催しをとおして、社会民主党と関わりを持とうとしなかった人々との間の境界を越えることができたことを報告している⁽⁵⁵⁾。しかし、事業部は、地方支部の党幹部たちが観衆の議論を誘い、あるいは参加者の自発性を促すことは示唆しなかった。こういった事業部の指導は、地区党幹部のイゴシアティヴを小さくした。他方、地区党幹部は指導に従うことで、観客の要望や批判に耳を傾ける場を設けなかったので、自発的積極的な参加を狭めることになった⁽⁵⁶⁾。

映画・スライド事業部は映画製作にも着手した。大部分は短い喜劇アニメーション映画、ドキュメンタリー映画、選挙宣伝映画だった。1927 年には Ufa の週間ニュース映画に対抗して、人民週間ニュースを製作配給した⁽⁵⁷⁾。宣伝映画としては、『はじめに言葉ありき』(1928) と『自由旅行』(1928) が代表的なものである (どちらも未見)。シューマンの研究によると⁽⁵⁸⁾、前者は 1848 年から 1928 年までの 80 年間の社会主義の新聞雑誌の物語で、『前進』の誕生から社会主義者鎮圧法下での亡命新聞・地下出版の闘争を回顧し、最後は 1928 年現在の状況を示すことで、反共和国勢力に対する闘争に観客を誘うものであった。後者は、1905 年から 1928 年までのある社会民主党家族を描いた劇映画である。ドイツ帝国時代の労働者の家族のよるべなさと 1928 年の共和国で闘争を通して社会民主党が達成した成果が描かれる。新しい世界秩序や経済体制を建設するために、資本主義体制を打倒する唯一の力が社会民主党であることを示している。この映画では、エイゼンシュテイン『戦艦ポチョムキン』(1925) のモンタージュが重要な手法として使用された。クライマックスで主人公が社会民主党の党員申請用紙を手にとり、加速する機関車とデモ行進が交互に映されて、テンポが高まっていく。これらの映像は「真正」であるかのように撮影されていた。この 2 本の映画からは社会民主党が立法上の改革に満

足していること、より急進的な変革をのぞんでいないことがわかる、とシューマンはみる。この映画は検閲によって未成年禁止とされたので、社会民主党の政治集会でのみ上映された。

週間ニュース映画はどうあるべきかについても、一般的に共和主義的な視野をはぐくむという視点から、「進歩のために活動する重要な人々」・工場・結核・貧しい生活状況に焦点をあてて、「社会的傾向を身につけなければならない、それらは社会的な欠陥を除去する手助けとならねばならない、社会的な諸制度の有効性を示さねばならない」という。ドキュメンタリー映画や宣伝映画は様々な情報を提供し、党への支持を求め、政府諸機関や国会議員の努力に対する信頼を促すことをめざしていた⁽⁵⁹⁾。

第1表 映画・スライド事業部の貸出映画と貸出数

年	種類	本数	種類	本数	タイトル	映画貸出数	スライド貸出数	支出(マルク)
1925	配給	1	劇映画	1	「鍛冶場」			
1926	製作	1	宣伝映画	1	「社会民主党の兵器製造工場から」	15	289	21,000
1927	製作	7	宣伝映画	6	「キールの赤い週間」「5月のニュース」「子ども共和国ゼーキャンプ」	240	248	74,000
					「赤黒金国旗団ライブツィヒ集会」「労働者保護の家」			
			不明	1	「デュースブルク世俗学校の会合」			
1928	製作	8	宣伝映画	7	「水源での社会主義青少年労働者テントキャンプ」	1147		222,000
					「ドルトムントの青少年大会」「赤い鷹(テントキャンプ)」			
					「ベルリンの歴史的パレード」「君の運命」「はじめに言葉ありき」			
					「我々は何を作ったのか」			
			劇映画	1	「自由旅行」			
1929	製作	1	宣伝映画	1	「新しい国家の建設について」	2287		429,000
	購入	5	宣伝映画	4	「女性十字軍」「母」「ウィーン青少年会議」			
					「ドイツ国憲法成立10周年記念祭」			
			劇映画	1	「兄弟」			
1930	製作	2	宣伝映画	2	「国会選挙戦における社会民主党」	2645		268,888
					「ドイツの人々のために」(選挙アニメーション映画)			
1931	製作	5	宣伝映画	4	「第三帝国へ」(アニメーション映画)「ヘルマン・ミュラー」	131	442	確認できず
					「国旗団の行進」			
					「戦士よいでよ！騎士よ前へ！」(ライブツィヒ党大会映画)			
			文化映画	1	「北歐のおとぎの国」			
	配給	9			「ベルダン」「第2次クレムリン」「クラウゼ小母さんの幸福」			
					「ソムム」「上海ドキュメント」「女性の貧困と女性の幸福」			
					「西部戦線一九一八年」「アジアの嵐」「日曜日の人々」			
					チャップリン映画 メルヘン映画			

出典: *Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1926*, pp. 50-51; 1927, pp. 204-205; 1928, pp. 172-175, 212-214; 1929, pp. 210-214; 1930, pp. 246-250; 1931, pp. 163-164より作成

2.3 映画批評

相対的安定期でひとつの主流となる芸術潮流は新即物主義だった。表現主義の芸術家たちは、革命の熱狂が静まるとともに、新しいより客観的な芸術表現を求めた。そこで事物をそのままとらえようという潮流が生まれ、これが新即物主義と呼ばれた。映画は表現主義やロマン主義の怪奇的で幻想的な領域からリアリズムへと転換した。この新即物主義は「真正さ」を強調した。この「真正さ」という幻想が、相対的安定期の人気ある映画ジャンル「街路映画」と「ツイレ映画」でも重要な役割を果たした。両者はドイツの「現在の」生活を描写しているとされ、「真正なもの」と受け止められた。「街路映画」は、「真正さ」を高めるために、現実の都市の街路シーンと撮影所の虚構の街路シーンを結合させた。そして都市の環境を、売春、ポン引き、犯罪、アルコール中毒によって支配された本来的に有害な場所として描写した。街路は有害な公

の場所とされ、中下層の中間階級の家庭を高潔な私的領域としてこれに対置した。この二つの領域に住む男女の物語が「街路映画」であった⁽⁶⁰⁾。一方「ツイレ映画」の製作者たちは、ツイレ⁽⁶¹⁾の作品と同じように対象をそのままに映しだしているとして、自分たちの映画をツイレとつなげて観客の信頼を得ようとした⁽⁶²⁾。両映画とも社会の弊害を取り上げ、下層の人々の苦境を描いたが、貧困を個々人の運命という形で、個人で闘うものの敗北という形で描いた。

1924年2月から1928年2月まで、『前進』日曜版に、特別な1頁欄「映画の世界から」が設けられた。ここには上映映画の説明だけではなく、「娯楽と知識」という見出しで、映画産業界の動向が掲載されるようになった。これは、社会民主党の映画への関心がこの時期に増大したことを示している。インフレ期には、映画は低級な娯楽とみなされていたが、1924年になると、サイレント映画には、劇中人物の身振りや顔の表情による感情表現や画面が醸し出す雰囲気などから、芸術的な映画もあるということを認めるようになった⁽⁶³⁾。クルト・ピントゥス（1886-1975）は、映画を芸術に高めようと試みた作品として、ヴィーネの『カリガリ博士』（1919）、ラングの『死滅の谷』（1921）、『ドクトル・マブゼ』（1922）、『ニーベルンゲン』（1924）、ベルガー『ワルツの夢』（1925）（未見）ピックの『破片』、『除夜の悲劇』（1923）（未見）、グルーネ『蠱惑の街』（1923）、ムルナウ『最後の人』（1924）を挙げ、これらは映画の将来の可能性とより高い水準をめざしているという。『ニーベルンゲン』は全体の様式性という観点から認められた⁽⁶⁴⁾。

『前進』の映画評論もリアリズムを重視し、現代の社会問題を扱っている映画を分析し、その論じ方を批判するようになった⁽⁶⁵⁾。ランプレヒトの『第五階級』（1925）（未見）は非常に評判を呼んだ映画である。偽証罪で服役していた技師が出獄後職に就けず、ベルリン北東部の労働者街で工場労働者として生活するが、工場主に認められて出世し、工場主の妹と結婚する、という内容である。『前進』記事は、これを、主題としてとりあげられてこなかった労働者をテーマとし、労働者街の雰囲気を描き出した、最初の「ツイレ映画」と評価した。『私生児』（1926）（未見）については、プロレタリア的環境にある住民たちは本来的に悪い人々、裕福な人々は生まれつき良い人々と描かれ、善良な人々の人類愛が、労働者階級の非嫡出の子どもたちの魂を救済する、という二分法の展開をとっており、犯罪者と娼婦であふれているところとして労働者階級のミリューを描いている、とこの「街路映画」を批判する。批評家たちが重視したのは、現実にはありえないハッピーエンド神話をつくりだして夢をみせることではなく、労働者の現実、労働者が直面している現実の問題を映しだすことであった。クラカウアーは、「街路映画」の典型的な「語りの構造」が、観客の日常の欲求不満を社会変革へと向けるのではなくこれをなだめてしまうと指摘して、この語りの「規格化」がもつ機能に目を向けていた。『前進』の批評は、このような「規格化」を「芸術に害を及ぼし、芸術的な刷新の見込みを殺すものである」と述べるにとどまっている⁽⁶⁶⁾。

『前進』は、『ライン悲愴曲』の批評のように、商業映画のなかのイデオロギー的な構成要素をとりあげるようになった。『ビスマルク』(1925/26)(未見)⁽⁶⁷⁾についての批評は、ビスマルクという強い権威ある人物を主役にすることで、下層中間階級の人々の間にある安定への願望に訴え、反共和主義的な感情を増大させるために歴史を歪曲して伝えている、と批評する。このように商業映画が反共和国の勢力拡大に役立ってきたとみる批評家たちは、商業映画に対抗するもうひとつ別の選択肢を提案した。それは労働者階級の有権者たちに共和国の展望を伝えるにふさわしい、『鍛冶場』や『解放された人々』のような映画であった。『前進』の評論は、機械化された現実から青少年をひとときでも解放するという商業映画の誘惑を断ち切るために、映画を利用するべきだと主張したが、その映画は青少年を社会民主主義の展望へと向けるようなものでなければならなかった⁽⁶⁸⁾。社会主義を実現するという選択肢を示すことで、現代社会の混沌から真の共同体を建設するという魅力によって、商業映画の誘惑を断ち切れると考えた。それゆえ、観客に人気のある映画の物語の支配的形態・構造を取り入れることを許容し、スクリーン上の虚構の人物たちが社会民主主義の価値観をもった人物である限り、観客を虚構の人物たちとその価値体系に同調するよう促すことは容認できることであった。教師が権力ある地位から生徒に伝えるように、社会主義の価値を明示しなければならなかった。ここではアンナ・ジームゼンが望むような映画の生産と受容における変革は不要であった。

一方で、映画批評のあり方に対する批判も生じた⁽⁶⁹⁾。『文化意志』でヴァルター・ヴィクター(1895-1971)は、軍隊および歴史映画に人々が殺到し、これらの映画に対する観客の自発的な抵抗が感じられなかったのは、体系的な映画批評がなされていないからだという。ヒンデンブルク選出に貢献したのは、文化的な観点から映画を選択するように訓練されていない観客である。市民層の新聞はまがいものを無批判に褒めそやし、大衆は映画の善し悪しを判断できないまま映画館に殺到している。労働者の新聞雑誌も独自の映画批評をしていない。体系だった映画批評こそが観客に映画に対する自発的な批評眼を生み出すと論じた。同じように批評のあり方を論じつつも、ヴォルフガング・シューマン(1887-1964)は新聞雑誌の収入となる広告スポンサーや映画館主との関係から、社会主義系の新聞でも正直で真剣な映画批評ができにくい状況であることを認める。そうであるからこそ、彼は、自由な映画批評の重要性を訴える。彼によれば、映画批評は映画製作に間接的にしか影響を及ぼさない。批評を受け入れる人は新聞雑誌の読者であり、映画の観客である。それゆえ、彼は、教訓的で啓蒙的でかつ人々を熱狂させ感動させる、資本主義産業から独立した、専門知識のある視野が広い包括的な映画批評が必要であると主張した。

映画批評の模範として、ヴィクターは独立社会民主党の新聞『自由』(1918-22年)に掲載されていたハンス・ジームゼン(1891-1969 アンナ・ジームゼンの弟)の一連の映画評論を挙げる⁽⁷⁰⁾。パウアーとパール、ピントゥスもまたジームゼンの観点を基本にして映画を批評すべ

しと主張した⁽⁷¹⁾。ジームゼンの評論の根底にあるプロレタリア文化観は、全ての人が労働者になるなら、プロレタリアの世界秩序と社会体制および労働する人々の生活から新しい文化が自ずと生まれる、それがプロレタリア文化である。この文化は民衆文化になり全人民の共有財産になるというものであった⁽⁷²⁾。

1926年に諸新聞雑誌で最も評価されたのは『黄金狂時代』(1925)と『戦艦ボチョムキン』であった⁽⁷³⁾。ハンス・ジームゼンや『文化意志』、『前進』の評論⁽⁷⁴⁾は、チャップリンと民衆との密接な結びつきをみた。それらは、チャップリンが、古来すべての民衆芸術に再三現れてきた「ひょうきん者」に、現代の資本主義が作り上げた社会的内容を与えた、チャップリンが、映画芸術をその本質においてそうであるもの、「貶められたものや侮辱されたものの芸術」にした、と評価する。そして多く人々が困窮し見捨てられているということを象徴するこの個人の中に、共感と全階級の人々が共に持つ善意が生き生きと現れている、強いプロレタリアの感情がみられる、という。このつましい人物が差し迫った困難な状況からユーモアを持って勝利者として立ち現れるとき、勝利者は我々自身なのだ。そして、チャップリンは地位や階層など人々の間にある障壁を笑いとともに取り払い、その社会批判は、階層を越えて人々の間に共感を引き起こす、と。それゆえジームゼンは、映画というメディア自体に革命性をみた。パウアーは、チャップリン映画を「ユーモアを民衆の生活の肥沃土から吸収」する本来の「民衆映画」であり、人々はそこに自らの生活の鏡像「我々の人生」をみている、という。ピントゥスは、チャップリンを、現実を喜劇によって壊し、秩序づけられたものの位置を狂わせることで、また、国際的な言葉である笑いによって、全ての人間をひとつにする、それゆえ革命家であるという。こうして映画は国際化し、統一的でインターナショナルになっていくだろうとみた。

『戦艦ボチョムキン』も大きな話題となった。『前進』の記事は、この映画を技術的にも物語的にも映画芸術の傑作とみなした⁽⁷⁵⁾。戦艦ボチョムキンの反乱という歴史的事件が感動的な人間的な諸結果とともに示されていて、かつ映画は未来を見通している。くだらない恋愛事件や感傷的なわき筋がなく、物語は統一的で大きく展開する。エイゼンシュテインは戦艦内の出来事や大規模な民衆シーンの群衆演出にも熟達している。民衆シーンは大きく満ちあふれるリズムとともに個人の復活をも明示している。映画全体が血の階段のシーンを含めて興奮と緊張の原則のもとにある。この映画は共同製作で、俳優たちに名前はないが、調和のとれた演技と規律化された群衆の動きが、スター個人の演技をはるかに凌駕している。ロシア映画は、リズムカルなモンタージュとクローズアップを駆使して、水兵の蜂起と労働者たちとの連帯を描き、社会主義の建設に奉仕している、と評価した。

しかし、他のロシア映画および相対的安定期の映画全般についての批評によると⁽⁷⁶⁾、アメリカやドイツの商業映画は、市民層が望んでいる世界を描いて人間=市民とし、ロシア映画は人間=ボルシェヴィキとしているが、両方とも誤りである。必要なことは、現実を客観的に造

形することであり、社会の諸階層全体を映画の描写世界に取り入れること、ゆがんだあるいは美化された眼鏡なしに、世界を観察することだと論じる。また、『前進』の映画批評の多くに共通することは、観客の感情に訴える映画の手法のなかで、「テンポ」、「リズム」を重視していることである。彼らが『戦艦ポチョムキン』からとりいれたものは、モンタージュの「テンポ」であり、ムルナウ『最後の人』（1924）ルットマン『柏林大都会交響楽』（1927）では、大都会の「テンポ」と「リズム」であった。そしてそれは労働のリズム、テクノロジーのリズムで、「現代性モデルネ」を示すものであった。

相対的安定期の社会民主党の映画批評は、資本主義的な映画産業が映画作品で示すイデオロギー的傾向や語りの構造を批判した。社会民主党はこれに対抗する映画（『鍛冶場』・『解放された人々』）の製作を試みた。その際に商業映画の物語の組み立て・構造などを批判しながらも取り入れて、中間階級と労働者階級に付与された意味合いを逆にした。「ツイレ映画」は労働者の世界や社会問題を「真正に」描いていると評価し、現実を客観的に描写することを重視する。しかし、そこには、「新即物主義」に対してクラカウアーが指摘するように、現実とそれを生み出す権力との関係に肉薄し、事象の本質をえぐり出そうという姿勢はみられない。

『前進』と『文化意志』の批評は、チャップリン映画に、非文字的な「民衆文化」が視覚化されてこの「民衆文化」に大きな共感を呼び起こすことができるという、映画メディアの可能性をみた。しかし、社会民主党は、アンナ・ジームゼンが指摘したような、文字媒体とは異なるコミュニケーション形態を発展させて、映画の製作と受容のあり方そのものを構築し直し、社会主義的な映画文化を生み出し、社会民主主義のプロレタリア文化を展望する方向へと進むわけではなかった。いわばハイデルベルク綱領の「行動綱領」の実践を映像のなかに見いだすことに終始している。ヴァイマル期の社会民主党の矛盾が映画政策に現れているといえよう。

3. トーキー映画への転換期

3.1 社会民主党の劇映画

社会主義文化同盟のフランクフルト大会が開かれた1929年以降、トーキー映画がドイツでも導入される。トーキー映画の登場は、資力のない映画会社の存続を脅かし、ドイツ映画産業界の集中化をいっそう進めることになった。映画・スライド事業部はトーキー設備を整えるための財政問題に直面した。社会民主党は当初トーキー映画の展望に懐疑的だったので、映画産業全体が急速にトーキー化されていきサイレント用の映画館が減少するなかでも、サイレント映画にこだわった。これもまた社会民主党の映画の需要をより一層狭めることになった。

映画・スライド事業部が1931年に配給した映画のうち、85%は『私生児』のような商業映画から、プロメトイス社の映画や『母』のようなソ連映画にまで及び、残り15%が社会民主党の映画だった。排除されたのは、プロイセン君主制をたたえる映画、第一次世界大戦でのド

ドイツの責任を曖昧にする戦争映画,あるいはポルノまがいの映画であった。1930-32年の事業部の仕事は選挙宣伝のための映画の提供であった。これらの映画は、ほとんどが経験の乏しい党員によって撮影された、それぞれの組織や党大会やメーデーの映像で自己演出的なものであった。芸術的な形態の映画が要求される場合には（『はじめに言葉ありき』）、プロの映画人たちに委託した。選挙宣伝期間中は、宣伝活動に映画を組み入れて、社会民主党の活動について普段は知ることのない観衆に情報を提供しようとした⁽⁷⁷⁾。

映画・スライド事業部は2本のサイレント映画を製作した。『兄弟』（1929）と『簿記係クレムケ』（1930）である（どちらも未見）。前者は、ドイツ交通同盟（後の公勤務・運輸・交通労働組合）に組織されたハンブルクの港湾労働者たちの発意で、この労働組合が財政支援した映画である。1896年のハンブルクの港湾労働者の、賃金と労働条件改善のためのストライキを題材にとったもので、労働者たちが自発的に撮影に参加した。それまでの社会民主党の宣伝映画のように英雄的な社会民主党の指導者と極悪人の敵対者たち、という枠組みをとらなかった。どちらにも観客が共感を抱くことができる、港湾労働者の弟と警察の兄という「兄弟」によって、階級の違いは平和的に和解できるということを示すものであった。デモ行進の場面の字幕は「世界は我々の祖国、人類はみな兄弟」であった⁽⁷⁸⁾。ハンブルクでこの映画はメーデー前の日曜日の朝に公開され、3日間で6000人が観たが、その他の都市ではハンブルクと同じような人気は得られなかったようである⁽⁷⁹⁾。

『簿記係クレムケ』は映画・スライド事業部が製作した最後の劇映画で、事業部長マリー・ハルダー（1898-1936）が監督した⁽⁸⁰⁾。主人公は簿記係クレムケで、既存の社会システムに全幅の信頼をおき、下層中間層の価値観を持ち、失業者は社会の寄生虫と信じていた。その彼が機械化により解雇される。職探しがうまくいかず、屈辱感にさいなまれながら失業給付金を受け取る。これに並行してクレムケの娘の物語が展開される。彼女はデパートで働いており、大学生と婚約している。しかし、クレムケが失業したと知ると大学生は婚約を破棄する。クレムケの娘はエルヴィンと知り合う。エルヴィンは職を失っても楽観的で、運転手の職を見いだすと娘に結婚を申し込む。クレムケは娘がプロレタリアの環境に向かうことが許せず、絶望のあまり自殺する。これは、労働者階級のミリューを市民層の眼で描く「街路映画」や社会的上昇という神話のハッピーエンド映画に対抗する映画であった。クレムケは社会的上昇を夢見て下層の人々を見下し、かつプロレタリアートへの転落をおそれている不安定な下層中産階級の自己欺瞞を体現している。クレムケが他の労働者たちと失業給付金を求めるシーンは中産階級の人々の認識は錯覚であり、皆同じ社会階級の一員であることを示している。そして、労働者階級と下層中産階級との結束をうながして、階級和解を解き、共に行動することで共和国のよりよい未来を描こうとした。この映画も商業的には成功しなかった。

3.2 映画批評

1929年以降の「前進」の記事は、はじめはトーキーへの懐疑とUfaの独占体制への批判とを述べたが⁽⁸¹⁾、映像と音が調和するようになり、かつ社会批判的な内容のトーキー映画が登場してくると、芸術化とみなして懐疑論は消えていく⁽⁸²⁾。ティンターの『青酸カリ』(1930)(未見)は、刑法218条の堕胎禁止条項の廃止を訴える映画である。この映画についての記事は、社会的権利を奪われた人々のミリューを具体的に描写していると批評して、現行の法律を批判する。そして「ハッピーエンド」はもはや市場的価値を持っておらず、映画は諸問題が議論の対象となる場所となっていると述べて、社会批判という今後の映画のあり方に期待する。サイレント映画の『クラウゼ小母さんの幸福』もまた社会的権利を奪われた人々の映画で、魅惑的な真正さに満ちた、サイレント映画の芸術作品と評価した。これに対して同じユッツィの『ベルリン・アレクサンダー広場』(1931)は、ベルリンのテンポをとらえていないという⁽⁸³⁾。

アメリカ映画の『西部戦線異状なし』(1930)は上映時にナチ党の妨害とそれを理由にした上映禁止が各種新聞紙上を騒がせた。この映画とパープストの『西部戦線一九一八年』(1930)は、Ufa製作の戦争映画とは正反対で、戦争の本当の姿を伝えている反戦・平和主義的映画と賞賛する⁽⁸⁴⁾。ザーガンの『制服の処女』(1931)の批評は、誤った教育原理を目に見える形で描き、少女の苦悩を人々に共感させることができる上に、男性はひとりも登場しないのに軍隊のシステムを暴露している、と評価する。この批評は、プロイセン的抑圧の権化である校長の映画最後のシーンの姿に、政治社会全体が反動化しつつある現在でも未来に対する希望があると見ている。くわえて、この映画で演じている若い人々はこの映画の共同製作のために集まった本当のアンサンブル(チーム)であることにとくに注目している⁽⁸⁵⁾。

国境を越えた労働者の連帯を示すパープストの『炭坑』(1931)については、劇的な物語やスターはおらず、個人は共同体の一部で、無名の人々が運命を切り開いていくと述べる。国境を越えた独仏の労働者の連帯を示して、国粋主義的な風潮が覆いつつある現実に立ち向かい、炭鉱の「真実」を映し出していると高く評価する。そして、『西部戦線』や『制服の処女』を含めて、「社会主義と真実と芸術は三位一体である」、「これらすべては社会主義のためのプロパガンダである、なぜならそれはヒューマニズムのプロパガンダだから」と評価する⁽⁸⁶⁾。

共産党系の映画ドゥードフの『クーレ・ワンペ』(1932)は厳しい検閲を受け、裁判官のシーン、堕胎についての議論、裸の水泳シーン、共産主義的傾向のシーンなどが検閲でカットされた。主役の二人は労働者でプロの俳優ではない。批評は、失業者の貧困、テント村での生活と往来、スポーツ大会での若者の高揚感が、カメラと音楽によって描かれていると評価している。そして、スポーツは全ての政治的方向性を押しやるので、労働者スポーツの特有性をより強く浮き彫りにするべきであるが、労働者スポーツ大会からの帰りの市街電車の中で行われた、経済政治的諸問題についての議論は非常にうまくできているとみる⁽⁸⁷⁾。

以上からみると、『前進』の批評家は、軍国主義や戦争や非人間的な官僚制を批判する映画を、また、自分たちが社会主義的見解と受け取るものや実生活での真実と特徴づけられるものが社会問題と明確につながっている映画を、それが共産党系の映画であっても評価した。さらに、『炭鉱』や『制服の処女』などスターが存在しない映画のつくり注目し、アンサンブル形式の共同製作であることに言及する。しかし、現行の映画組織におけるこの製作方法の可能性や将来像を展望することはなかった。『前進』はますます反動化する検閲を批判するが、検閲制度そのものに対するものではなく、よりよい検閲のために労働者の代表の検閲参加を要求するなど、あくまでもヴァイマル共和国の議会制民主主義体制のなかでの改善をめざした⁽⁸⁸⁾。

4. 映画観客とその好み

ではいったい誰がどのような映画を観ていたのか？これに明確に答えることはできないが、フロムのアンケート調査⁽⁸⁹⁾とフンクの調査⁽⁹⁰⁾等からわかることを述べたい。前者は1929年から1931年にかけて実施された、労働者とホワイトカラーの日常生活における社会的・心理的態度についての調査である。回答者は584人（男性537人、女性47人）で、労働者374人、ホワイトカラー169人、その他37人だった。労働組合に所属しているのは451人、うち自由労働組合所属は279人（62%）、1918年以前からの組合員は56人（20%）、回答者のうち社会民主党員（262人）の平均年齢は32歳だった。フロムは、社会主義諸政党を支持する回答者を、党または組合で活動的な「役員」、組合では活動的であるが党では活動的ではない「組合活動的（一筆者）」、どちらも活動的ではない「支持者」の三つに分類した。また、社会民主党員で、民主主義的共和制の維持ではなく、社会主義社会への変化を強く志向して「社会主義共和制」や「ソヴィエト体制」に賛意を示した人々を社会主義左派（45人）に分類した。彼らは1931年11月にアンナ・ジームゼンら党内左派が分離して参加した社会主義労働者党につながっていった。社会民主党を支持する回答者の31%がホワイトカラーだった。

この調査によると、映画への関心は21歳未満で56%、21-30歳で61%、31-50歳で42%、51歳以上で21%と年齢により相違がある。ポイカートの「余計者の世代」あるいはヘルベルトの「戦時青少年世代」とされる年齢層（21-30歳）で映画への関心が高い。この世代は学校教育修了後供給過剰の労働市場に投げ出され、合理化による失業と世界恐慌の打撃をともに受けて断絶感が強いとされる⁽⁹¹⁾。調査では社会民主党員の42%が30歳以下であるが、実際の党員年齢別内訳は1926年30歳以下は17.3%、1930年18.16%である。党員の平均年齢は41-45歳なので、フロムの調査よりも実際の社会民主党員の平均年齢は高い⁽⁹²⁾。

具体的にはどのような映画を観ていたのか。「役員」の28%、「組合活動的」の14%、「支持者」の18%は、『戦艦ポチョムキン』、『アジアの嵐』（1929）などのロシア映画や、チャップリン、ルネ・クレールなどの芸術的映画を好み、ロシア映画ではとくにエイゼンシュテインの名

前を挙げる。商業映画一般を好む割合は、「役員」10%、「組合活動的」16%、「支持者」25%である。とくにヘニー・ポルテン（1890-1960）やダグラス・フェアバンクス（1883-1938）などのスター映画や、アメリカ映画『ベン・ハー』（1925）、『ジャズシンガー』（1927）、『シンキング・フール』（1928）が好まれている。社会民主党の「支持者」はロシアおよび芸術的映画よりも商業映画を好む人が多く、組合活動的な人々はどちらもほぼ同じ割合だった。社会主義左派に分類された回答者は、ロシア映画・芸術的映画を好むものが37%、商業映画は16%である。共産党支持の回答者（150人）の場合には、「役員」「組合活動的」「支持者」合わせると平均55%がロシア映画を好んだ。ホワイトカラーは映画より読書と演劇を好んだ。

1930年のベルリンの青少年（14-18歳）に対するアンケート調査（4,919人）によると、男女とも労働者は職業の相違なく余暇には演劇よりも映画を好んだ（男性70%、女性64%）⁽⁹³⁾。クロイツベルクの青少年労働者が好む映画は、戦争映画と軍隊映画（17%）、西部劇と探偵映画（16%）、プロレタリア映画と芸術に関する映画（8%）、自然映画（4%）であった。ヴェディング地区の女性労働者（800人、不熟連労働者85%、家事見習い15%）が名を挙げた映画の9割弱が未成年者には禁止されている映画で、社会主義系の映画はなく、唯一名前が挙げたのが『クラウゼ小母さんの幸福』であった⁽⁹⁴⁾。フンクの調査では、14-18歳の青少年9,590人のうち、毎週映画を観るのは16.6%、ときどきが48.9%、全く観ないが34.5%だった。多くの青少年にとって映画は楽しみで、映画を観ることと友人とのコミュニケーションが結びついていて（男子50%、女子62%）。彼らは、新聞の書評よりも（1割弱）、人からのすすめ、写真やポスターなどの宣伝広告から映画を選んでいて。青少年たちは映画の世界を見せかけの世界と呼ぶが、同時に内容が現実と離れている映画によって自分たちが理解されているという高揚した気分になった。青少年の生活を刻印するのは、感動や騒動や突拍子もない空想、強い体験欲であり、この高揚した生活感への欲求が青少年たちを映画に導いているとフンクは分析する。ただし、彼らは映画館で数時間楽しめればよいとしている。またトーキー映画音楽は大きな影響力を持ち、彼らが歌い踊る音楽は、民謡やハイキングの唱歌ではなくなった⁽⁹⁵⁾。

これらの調査から、映画観客の多くは30歳ごろまでの若い世代で、映画を楽しむという姿勢を持っていたといえる。この年齢層は、社会民主党員のなかでは20%に満たない。熱心な党員は党の公式見解に従って映画を観るが、党員であっても積極的に党の活動に関わっていない人々は、商業ベースにのった映画を好んでいる。ベルリンの青少年たちは自分たちのミリューにある新聞の書評よりも、空間横断的な商業広告による影響を受けていた。

おわりに

社会民主党の文化運動は市民層の「高級な文化」から疎外されてきた労働者を「高尚化」する運動で、文字媒体を介して進められてきた。彼らにとって「文化」「芸術」とは教養市民層

と同じように、社会状況、歴史、日常生活を超越するものだった。このような伝統をもつ社会民主党の文化政策の指導層は映画を低級な娯楽ととらえた。彼らは確かに「現代」の労働者の生活にしめる娯楽の有用性を認識していたが、その文化活動の中心をなすものとはみなさなかった。しかし、大衆に及ぼす映画の影響力を認識するにつれ、指導層は映画を科学技術の成果と認め、映画特有の表現手段を用いて劇的效果を高めている映画作品を高等な娯楽、芸術と認めるようになった。あくまでも労働者の「高尚化」を使命とした指導層は、映画活動をこれを最も狭い意味での教育活動・宣伝活動に限定した。この新しい媒体から新しい「プロレタリア文化」を生み出すことは考えられていなかった。

社会民主党が労働者の教育という観点から映画をとらえたことから、映画とかかわる組織が党の文化諸組織の上部団体である社会主義文化同盟の教育委員会であったのもうなずける。映画を利用する便をはかるために設立された教育委員会管轄の映画・スライド事業部は、党および労働組合活動に使用する映画の調達・配給と、映画製作をその使命とした。党の催しでは党员や潜在的な支持者を集めるのに、映画は必須のものとなったし、また大いに利用された。さらに、事業部製作の映画は社会民主党が達成してきたものを示すことで、ヴァイマル共和国を肯定して、党の民主的社会主義に党员を同調させることを目的としていた。各組織が映画を使用する際には、その手順が細かく指示されて、末端組織の自主性は考慮されなくなった。映画には大衆的な広がりを持つ可能性がありながら、下からのイニシアティヴを認めない上意下達の利用方法は、党の官僚制を強めただろうし、一般党员や潜在的支持者の間に批判的思考や草の根の自発性を刺激することはなくなっただろう。ジームゼンら社会主義の「新しい人間像」をめざす人々が可能性としてみた、生産者と受容者がともにあるという新しい視覚文化を含めたプロレタリア文化の創造には目を向けなかった。映画に関して党外の左翼の人々は社会民主主義者よりもはるかに新機軸に富んでいたし、映画が持つ機能を理解していた。しかし社会民主党は組織として人民映画連盟などの左翼の新しい試みと協同するつもりは全くなかった⁽⁹⁶⁾。

さらに、製作された映画の内容は、不特定多数の確信のもてない潜在的共感者を逆に疎外することになったと思われる。劇映画に描かれる登場人物たちはそれぞれの社会階層を代表するが、「街路映画」とは逆の配置となっている。主人公たちがプロレタリアートの隊列に加わることで、未来への希望を見いだす結末は、潜在的な共和国擁護の中間層の支持者を党から離れさせたかもしれない。映画を観る観客の年齢層（30歳までが多い）や名前の挙がった映画監督の年齢（ほぼ1890年前後生まれ）をみると、社会民主党指導層との世代の相違は明らかである。社会民主党の指導層は、「支持者」や若い世代の映画への期待に目を向けず、印刷文化を根底にした労働者運動の枠内に映画活動を位置づけて、映画という大衆文化を通じての新しい「公共性」を創り出すことには目を向けず、また既存の「公共性」を広げることができなかった。

『前進』の映画批評も党指導部と同じ文化観を根底にして、映画作劇法に注目した評価が多

くみられ、様式美であれ、リアリズムであれ、それが映画作品として完成されているならば、イデオロギーはさておいて評価した。『クーレ・ワンペ』がヴァイマル共和国の体制を維持しようとする社会民主党に対する批判を含んでいるとしても、その批判に反論することも自省することもなかった。評価したのは、国際間の融和や同志愛を描く映画はもちろんのこと、労働者や失業者の現実やミリューを「真正に」描き、彼らが直面する喫緊の社会問題を明確に提示しているとみる映画であったが、そこにかかわる権力関係をえぐるような批評はなかった。もうひとつは「現代性」を示す律動的な「テンポ」「リズム」である。そこには現代テクノロジーを肯定する姿勢が強くみられた。

ヴァイマル民主共和国の体制が空洞化していき、世論が左右両極に分解するなかで、ヴァイマル共和国は社会主義へと漸進的に発展していくという筋書きの困難さを、社会民主党の映画政策と映画批評の中にもみることができるだろう。

注

- (1) 大衆文化は、工業的に生産された文化商品としての性格をもった、広範囲にわたって大きな影響力を持つ文化形態と理解される。ラジオ、映画、レコード、ジャズ、大衆小説、観戦スポーツ、モード、ダンスなどが含まれる。
- (2) Adelheid von Saldern, *Massenfreizeitkultur im Visier: Ein Beitrag zu den Deutungs- und Einwirkungsversuchen während der Weimarer Republik*, *Archiv für Sozialgeschichte*, 33, 1993, pp. 21-58; Sabine Hake, *German National Cinema*, London/New York, 2002 など。
- (3) ヴァルター・ベンヤミン著、浅井健二郎編訳「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション 1 近代の意味』ちくま学芸文庫 1995 年、583-640 頁。
- (4) Willi Lüdecke, *Der Film in Agitation und Propaganda der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung (1919-1933)*, Berlin 1973; 星乃治彦『赤いゲッベルス—ミュンツェンベルクとその時代』岩波書店 2009 年; F. メラー著瀬川祐司/水野幸二/渡辺徳美/山下眞緒訳『映画大臣 ゲッベルスとナチ時代の映画』白水社 2009 年。
- (5) Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kinos: Die Kino=Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914.
- (6) Gerhard Ritter (Hrsg.), *Arbeiterkultur*, Königstein 1979, pp. 28-30; Heinrich August Winkler, *Der Schein der Normalität*, Berlin/Bonn 1985, pp. 120-145. 党から独立した文化領域とは旧来の民衆文化と労働者文化が出会う領域で、たとえば炭鉱夫の伝統的な衣装や祭り、手工業者の風習などが、工業労働者の一部や左官や大工の間に生き続けた。
- (7) 以下は相馬保夫「ヴァイマル共和国の労働者文化研究の現状」『大原社会問題研究所雑誌』No.391/1991.6, pp. 1-19 および Ritter 注(6), Winkler 注(6)による。
- (8) 社会民主党は、ヴァイマル共和国成立当初、1919 年から 1923 年までヴァイマル連合政府を形成し、1928 年 6 月から 1930 年 3 月までミュラー連合政府を形成して、政権を担う政党であった。社会民主党は 1930 年 9 月 14 日の国会選挙まで国会では第 1 党であった。ただし、議席占有率は、革命的状況のなかで支持者を増大させた 1919 年のときが最高で 39.01% であった。社会民主党の支持基盤であるドイツ労働総同盟の労働組合員数は 1922 年が最大で、7,385,512 人、1923 年以降減少し、1924 年から 1925 年に半減し、1932 年 350 万人。
- (9) 1904/05 年の男性社会民主党員のうち労働者は 93.2% で新旧中間層は 6.4%, 知識人 0.4% であったが、1925/26 年は 80.5% が労働者、職員・官吏・小自営層が 17.2%, 教師と自由職業の知識人が 1.9%, 1930 年

- には労働者 76.9%, 新旧中間層 21.2%, 教師および自由職業の知識人は 1.9% であった。職員の組合のうち、自由労働組合と社会民主党とにつながる自由職員総同盟は、1920 年 69 万人（組織された職員の 47.5%）、1925 年 42 万 8 千人（37.2 %）、1930 年 48 万人（32.9 %）と推移する。Heinrich August Winkler, *Klassenbewegung oder Volkspartei? Zur Programmdiskussion in der Weimarer Sozialdemokratie 1920-1925, Geschichte und Gesellschaft*, Jg.8 1982, H.1, pp. 9-54. ヴィンクラーは 1921 年のゲルリッツ綱領と 1925 年のハイデルベルク綱領を検討し、党の中間層政策が後退したことにより「国民政党」に転換することに失敗したとみる。綱領については山本左門「ドイツ社会民主主義の基本理念—その綱領史的再考—」『北大法学論集』40(5-6 下), 1990, 985-1014 頁; W. アーベントロート著広田司朗/山口和男訳『ドイツ社会民主党小史』ミネルヴァ書房 1969 年。自由職員総同盟の数値については Jürgen Kocka, *Zur Problematik der deutschen Angestellten 1914-1933*, in: H. Mommsen/D. Petzina/B. Weisbrod, *Industrielles System und politische Entwicklung in der Weimarer Republik*, Düsseldorf 1973, pp. 792-811, p. 799.
- (10) Bruce Murray, *Film and the Weimar Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe*, Austin 1990.
- (11) 佐藤卓己「ワイマール期ドイツ社会民主党の『ニューメディア』観と『教養』の崩壊」『思想』810, 1991 年 12 月, 52-75 頁。
- (12) Frank Heidenreich, *Arbeiterbildung und Kulturpolitik. Kontroversen in der sozialdemokratischen Zeitschrift <Kulturwille> 1924-1933*, Berlin 1983, pp. 16-18; Walther Oschilewski, *Zeitungen in Berlin. Im Spiegel der Jahrhunderte*, Berlin 1975. 社会民主党の機関紙は 1929 年に日刊紙 203 紙のネット網を有していた。1929 年のベルリンの日刊新聞の発行部数を見ると、社会民主党の機関紙『前進』は 82,000 部（夕刊 90,000）で、最大の『ベルリン朝の郵便』紙のおよそ 8 分の 1, また『赤旗』（92, 000 部）より少ない。『文化意志』は定期購読者 5,000 人で 1 万 5 千部発行。
- (13) 以下は, Hermann Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, Göttingen 1998, pp. 97-102; Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, pp. 26-29; ジークフリート・クラカウアー著平井正訳『カリガリからヒトラーまで』せりか書房 1971 年, 45-48 頁。
- (14) 独立社会民主党は社会化を主張し、検閲は社会化の必要性を回避するものと批判した。映画検閲局は内務省管轄でベルリンとミュンヘン、最終検閲機関としての上級検閲局はベルリンに設置された。検閲と並んで遊興税の課税判断をするランベ委員会が設置された。拙稿「ヴァイマル期ドイツの映画批評と『世界舞台』」『実践女子大学人間社会学部紀要』第 5 集 2009 年, 105-122 頁。新聞雑誌、演劇、文学には検閲はなかった。この映画法は、1922 年、1931 年、1934 年に新しい条項が追加された。1931 年には「国家にきわめて重大な利害に危険を及ぼす」にまで上映禁止理由が拡大される。
- (15) Jürgen Kinter, *Arbeiterbewegung und Film(1895-1933). Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiter- und Alltagskultur und der gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Kultur- und Medienarbeit*, Hamburug 1985, p. 191.
- (16) Gerd-Joachim Glaeßner, Wissen ist Macht – Macht ist Wissen. Die Kultur- und Bildungsarbeit der Berliner Arbeiterbewegung, in: G.-J. Glaeßner/Detref Lehnert/Klaus Sühl(Hrsg.), *Studien zur Arbeiterbewegung und Arbeiterkultur in Berlin*, Berlin 1989, pp. 237-269, pp. 241-244; Heidenreich (注 12), p. 16.
- (17) Horst-Dieter Iske, *Die Film- und Rundfunkpolitik der SPD in der Weimarer Republik*, Berlin 1985, pp. 19-20; Murray(注 10), pp. 13-22.
- (18) *Vorwärts*, 19. Oktober 1919. 「俗悪映画に反対」; 16. Januar 1920. 「映画化された本」。
- (19) Murray(注 10), p. 28.
- (20) *Sozialistische Monatshefte*, Jg. 25 Band 53, 1919, pp. 943-944. 「映画」。
- (21) *Vorwärts*, 7. Februar 1920. 「映画の高尚化」。
- (22) Murray(注 10), p. 31.

- (23) *Vorwärts*, 5. July 1919.「教養育成の役に立つスライド(映画)」; 27. Januar 1920.「映画の技術的驚異」; 15. April 1921「アメリカのセンセーショナルな映画」。
- (24) *Vorwärts*, 11. April 1922.「映画, 国家, 国民」。
- (25) *Ibid*; Peter Schumann, „Aus der Waffenschmiede der SPD.“ Zur sozialdemokratischen Filmarbeit in der Weimarer Republik, in: Die Neue Gesellschaft für Bildende Künste und die Freunde der deutschen Kinemathek e.V.(Hrsg.), *Erobert den Film! Proletariat und Film in der Weimarer Republik*, West Berlin 1977, pp. 77-85.
- (26) Kinter(注15), pp. 204-205.
- (27) *Ibid.*, p. 79.『破片』監督はL. ピック(1886-1931), 『死滅の谷』F. ラング(1890-1976), 以下監督名(生没年)とする。
- (28) *Vorwärts*, 23. März 1922.「ポツダム映画の攻撃」。
- (29) Ufaはドイツ最大の映画コンツェルン。監督はA. チェレヴィ(1881-1946?), 「フリードリヒ大王もの」と言われる2番, 3番煎じの映画がヴァイマル期を通じて量産された。
- (30) *Vorwärts*, 1. August 1922.「民衆-映画-舞台」。
- (31) Sabine Hake, Chaplin Reception in Weimar Germany, *New German Critique*, 51(1990), pp. 87-111. 雑誌『世界舞台』に集まった批判的左派の知識人は, チャップリン映画に映画の可能性と映画の芸術性をみるとともに, 彼の風刺がもつ破壊力に芸術の民主化をみていた。拙稿「ヴァイマル期のチャップリン映画と映画批評—『世界舞台』の映画評論を中心に—」『実践女子大学人間社会学部紀要』第4集2008年, 121-139頁。ここに映画館数, 映画人口の広がり記載している。
- (32) *Vorwärts*, 6. Januar 1923.「劇映画あるいは映画喜劇」, チャップリン映画は1921年に公開された。
- (33) 山本(注9), 990-993頁。
- (34) 大橋昭一『ドイツ経済民主主義論史』中央経済社1999年, 152頁。
- (35) Kinter(注15), pp.243-244.
- (36) Heindenreich(注12), p. 41.
- (37) Manfred Nössig(Hrsg.), *Literaturdebatten in der Weimarer Republik*, Berlin 1980, pp. 279-286. 主流派であるクラインベルク(1881-1939)は芸術と社会歴史的状況との間の関係をマルクス主義の視点からとらえようとしたが, 芸術作品は完全で普遍の存在ととらえた。
- (38) 社会主義文化同盟は社会民主党傘下の多様な文化諸団体をまとめる上部組織で, 1925年に設立された。総会報告は1927年に出版された。Anna Siemsen, *Politische Kunst und Kunstpolitik*, Berlin 1927; Siemsen, Sozialismus und Kunst, in: Sozialistischer Kulturbund(Hrsg.), *Sozialismus und Kultur*, Berlin 1927, pp. 31-37. 佐藤(注11), 62-65頁でも論じられている。
- (39) *Kulturwille, Mitteilungsblatt des ABJ/Organ für kulturelle Bestrebungen der Arbeiterschaft*, 1927, Jg. 4 H. 10, p. 212(以下 *Kulturwille*). 「個人と共同体」。
- (40) Murray(注10), p. 91.
- (41) 『世界舞台』に集まった左翼知識人については, 拙稿(注14), 105-122頁参照。
- (42) *Kulturwille*, 1925, Jg. 2 H. 11, p. 217.「映画と文化」パールは1933年以降ヒトラー政権に接近する。
- (43) *Kulturwille*, 1925, Jg. 2 H. 11, p. 227.「反論」。
- (44) 以下は Sozialistischer Kulturbund, *Film und Funk. Sozialistischer Kulturtag in Frankfurt a.M. 28.-29. Sept. 1929. Berlin*, 1929, pp.9-14; Murray(注10), pp. 173-179; Kinter(注15), pp. 312-316.
- (45) Murray(注10), p. 91.
- (46) *Kulturwille*, 1925, Jg. 2 H. 11, p. 234.「オランダ領東インド」。
- (47) *Kulturwille*, 1925, Jg. 2 H. 11, p. 222.「映画と社会主義のプロパガンダ」。
- (48) Siemsen(注38), *Politische Kunst und Kunstpolitik*, p. 43.
- (49) *Sozial-Demokratischer Parteitag Heidelberg 1925*, pp. 51-55. 2本ともフィルムは失われた。当時の新聞雑誌の報道から推測されるストーリーについては, Murray(注10), pp. 98-99. マルティン・ベルガー

- については多くは不明である。Hans-Michael Bock (Hrsg.), *Cine Graph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München, 1984.
- (50) 1923 年から 1925 年まで、企業側はストライキ権の撤廃や 8 時間労働日の事実上の廃止を要求した。1918 年以降達成された労働組合の成果を後退させることに抗して、1924 年に労働総同盟は中央労働共同体から脱退した。
- (51) *Vorwärts*, 4. November 1924. 「映画のボルシェヴィズム」。
- (52) Kinter(注 15), pp. 211-213.
- (53) *Das Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie*, Berlin, 1926, pp. 50-53; 1927, pp. 204-207; 1928, p. 172; 1929, pp. 210-211; 1930, p. 246; 1931, p. 164 (以下 *Jahrbuch*); Iske(注 17), p. 23. 平均的な配給価格は 40-75 マルク / 日, 平均購入価格は 1 本につき 600 マルクなので映画を購入する方が安価になる。
- (54) Schumann(注 25), p. 84, V. プドフキン(1893-1953), P. ユッツィ(1896-1946)。
- (55) *Jahrbuch*, 1929, p. 212; 1930, pp. 247-250.
- (56) Murray(注 10), p. 176.
- (57) *Jahrbuch*, 1927, p. 204.
- (58) Schumann(注 25), p. 81, S. エイゼンシュテイン (1898-1948)。
- (59) *Vorwärts*, 22. Mai 1927. 「映像ルボルタージュの使命」。
- (60) Murray(注 10), p. 81.
- (61) ハインリヒ・ツィレ (1858-1929) は、労働者階級の環境を最も芸術的に描写したベルリンで人気の高い芸術家。
- (62) クラカウアー (注 13), 143 頁。
- (63) *Kulturwille*, 1925, Jg. 2 H. 11, p. 225. 「芸術形態の途上にある映画」。
- (64) *Kulturwille*, 1925, Jg. 2 H. 11, p. 231. 「ドイツ, アメリカ, スウェーデン映画」, R. ヴィーネ (1892-1947), L. ベルガー (1892-1969), K. グルーネ (1890-1962); *Vorwärts*, 18. Februar 1924. 「ニーベルンゲン」。
- (65) *Vorwärts*, 30. August 1925. 「最初のツィレ映画」, G. ランプレヒト (1897-1974); 12. September 1926. 「私生児」; 内容については, Holger Schettler, *Arbeiter und Angestellte im Film. Die Darstellung der sozialen Lage von Arbeitern und Angestellten im deutschen Spielfilm 1918-1939*, Bielefeld 1992, pp. 144-145.
- (66) クラカウアー (注 13), 153-164 頁; *Vorwärts*, 24. Dezember 1929. 「映画の規格化」。
- (67) *Vorwärts*, 21. März 1926. 「反動の映画検閲」。
- (68) *Vorwärts*, 16. Mai 1926. 「教育と映画」。
- (69) *Kulturwille*, 1925, Jg. 2 H. 11, pp. 222-224. 「映画批評」。
- (70) *Kulturwille*, 1925, Jg. 2 H. 11, pp. 222-223. 「映画と社会主義のプロパガンダ」。
- (71) *Kulturwille*, 1925, Jg. 2 H. 11, p. 227. 「民衆にとって映画とは何か?」; p. 232. 「映画についての書物」; p. 231. 「ドイツ, アメリカ, スウェーデン映画について」。
- (72) *Die Freiheit*, 1920, Jg. 3 Nr. 64, 2. März; Jg. 3 Nr. 72, 6. März 「プロレタリアの文化と芸術」; 1921, Jg. 4 Nr. 214, 6. Mai; Jg. 4 Nr. 238, 25. Mai; Jg. 4 Nr. 269, 12. Juni; Jg. 4 Nr. 300, 30. Juni 「映画の世界」。
- (73) Hake(注 2), pp. 45-46. 両映画ともドイツでは 1926 年に封切られた。
- (74) *Kulturwille*, 1925, Jg. 2 H. 11, pp. 228-229. 「チャップリン, 政治家」; *Vorwärts*, 21. Februar 1926. 「チャーリー・チャップリンの黄金狂時代」; 5. Juni 1926. 「映画レパトリーの問題」。
- (75) *Vorwärts*, 2. Mai 1926. 「戦艦ボチョムキン」。
- (76) *Vorwärts*, 17. Mai 1928. 「市民的な映画世界」; 26. Dezember 1924. 「最後の人」; 10. Mai 1930. 「世界のメロディ」, F.W. ムルナウ(1881-1931), W. ルットマン(1888-1941)。
- (77) Schumann(注 25), p. 84.
- (78) *Leipziger Volkszeitung*, 36. Jg., Nr. 269, 19. 11. 1929, in: *Erobert den Film!* (注 25), pp. 113-116; Schumann (注 25), pp. 82-83; Schettler(注 65), p. 155.

- (79) Hans-Michael Bock, „Brüder zum Licht!“ Kino, Film und Arbeiterbewegung, in: Projektgruppe Arbeiterkultur Hamburg (Hrsg.), *Vorwärts-und nicht vergessen. Arbeiterkultur in Hamburg um 1930*, Berlin 1982, pp. 297-316. この映画については pp. 305-309.
- (80) Schumann(注 25), p. 82; Murray(注 10), pp. 181-184; Schettler(注 65), pp. 179-187.
- (81) *Vorwärts*, 6. Juni 1930. 「ドイツのトーキー映画の状態と展望」; 12. April 1930. 「トーキー映画で音楽家は仕事を失う」。
- (82) *Vorwärts*, 10. Mai 1930. 「世界のメロディ」。
- (83) *Vorwärts*, 24. Mai 1930. 「願望の実現と存在」, H. ティンター (1894-1942) ; 8. Oktober 1931. 「クラウゼ小母さんの幸福」; 9. Oktober 1931. 「デーブリン:ベルリン=アレクサンダー広場」。内容については, Schettler(注 65), pp. 164-173.
- (84) *Vorwärts*, 13. Juni 1930. 「とんでもないランベ委員会」; 24. Mai 1930. 「西部戦線一九一八年」, 前者は L. マイルストーン (1895-1980), 後者は G. W. パープスト (1885-1967)。
- (85) *Vorwärts*, 19. November 1931. 「制服の処女」, レオンティーネ・ザーガン (1889-1974)。
- (86) *Vorwärts*, 6. März 1932. 「新しい映画」。
- (87) *Vorwärts*, 31. Mai 1932. 「クーレ・ワンベ」, S. ドゥードフ (1903-1963)。
- (88) *Vorwärts*, 31. Dezember 1930. 「映画検閲と Ufa の独占」。
- (89) エーリヒ・フロム著佐野哲郎/佐野五郎訳『ワイマールからヒトラーへ―第二次大戦前のドイツの労働者とホワイトカラー』紀伊國屋書店 1991 年。日常生活の多岐にわたる調査であるが、ここでは映画に関する数字のみをとりあげた。
- (90) Alois Funk, *Film und Jugend. Eine Untersuchung über die psychischen Wirkungen des Films im Leben der Jugendlichen*, München 1934. フンクの調査は 1933 年であるが、参考にとれると思われる。
- (91) フロム (注 89), 197-199 頁; Detlev Peuckert, Alltagsleben und Generationenerfahrungen von Jugendlichen in der Zwischenkriegszeit, in: Dieter Dowe (Hrsg.), *Jugendprotest und Generationenkonflikt in Europa im 20. Jahrhundert. Deutschland, England, Frankreich und Italien im Vergleich*, Bonn 1986, pp. 139-150; ウルリヒ・ヘルベルト著芝健介訳『『即物主義の世代』上・下―ドイツ 1920 年代初期の民族至上主義学生運動』『みすず』第 493・494 号 26-44, 28-43, 53 頁。
- (92) *Jahrbuch* (注 53) 1926, p. 24; 1930, p. 195.
- (93) Detlev Peukert, *Jugend zwischen Krieg und Krise. Lebenswelten von Arbeiterjungen in der Weimarer Republik*, Köln 1987, pp. 198-229.
- (94) Winkler(注 6), pp. 137-138.
- (95) Funk(注 90), pp. 43-78.
- (96) Kinter(注 15), pp. 258-259.

Films in the Weimar Republic and the Social Democratic Party of Germany: With Reference to the SPD Film Policy

AKIYAMA Chie

This paper examines the film policy of the Social Democratic Party during the time of the Weimar Republic. It looks into how the SPD responded to films that had grown to be an important part of the mass culture at that time, from the standpoint of debate within the SPD, activities related to films and film critics. Since the time of German Empire, the SPD maintained the traditional views of culture and art that were independent of politics and social conditions, and the SPD sought to bring civil *Kultur* to the laborers class. Based on this traditional view of culture, leaders of the SPD considered films as vulgar entertainment. In order to turn films more “elegant,” the SPD supported the Motion Picture Law and restored the censorship. In the relatively stable period of the SPD, the leaders of the SPD began to recognize the impact of films on the mass of people, and to consider films as the achievement of science and technology and as sophisticated art and entertainment. Accordingly, the leaders sought to utilize films for education. When the SPD became the ruling party of the Weimar Republic, the SPD utilized films to maintain the republic and gain popularity of the party. In the journal *Kulturwille*, an opinion was publicized that the new “proletarian culture” should be created out of films as a new media, because both producers and viewers of film art were laborers. In 1925, the Board of Education in the Sozialistischer Kulturbund established the Film und Lichtbilddienst. It was this Film und Lichtbilddienst that produced and distributed films used for cultural activities and election and advertising campaigns. Screen plays produced by the SPD were those in which people from different social classes appeared and settled the class disputes, and showed prospects for laborers’ future, adopting “narrative” approaches of commercial films. The organ of the SPD, *Vorwärts*, published film critics from the party’s viewpoint of culture. Although most of the party members who watched films were of young generation, leaders of the SPD did not pay attention to the expectations the young generations had for films, and therefore failed to broaden the support for the party through films. In the SPD film policy, the author sees dilemma of the SPD during the time of the Weimar Republic, which could not outline a map for the gradual development toward socialism.

Keywords: Film policy, Social Democratic Party of Germany, Weimar Republic, Film und Lichtbilddienst, film critic.